Charles-Valentin Alkan

Grande Sonate pour piano op. 33

„Les Quatre Âges”

Anmerkungen und kritischer Bericht von Hartwig Albrecht[1]

Inhalt

Biographisches[2]

Charles-Valentin Alkan (1813 Paris – 1888 Paris) war das zweite von sechs Kindern von Julie Morhange geb. Abraham und Alkan Morhange (1785 – 1855).[3]

---

1 email: albrecht@ifh.de.

2 Quellen: eigene Recherchen und Fétis, Grove, MGG (unter dem nicht zutreffenden Namen Morhange-Alkan), Schilling, Smith, Wikipædia auf englisch, deutsch und französisch: siehe Index und auf S. XXIII.

3 Charles-Valentin A. fügte seinem Namen gerne den Zusatz *Aîné* = französisch *„Erstgeborener Sohn“* hinzu – das schien ihm in jüdischer und französischer Tradition unverzichtbar, um sich vor seinen vier

Der Vater stammte aus Metz, und sein Familienname geht auf den Ort Morhange (deutsch Mörchingen) im Département Moselle zurück, etwa 30 km südöstlich von Metz. Dessen Vorfahren trugen den Namen Mayence oder Menz[4] und waren im 17. Jahrhundert von Mainz nach Metz gezogen.[5]
Vermutlich bestehen verwandtschaftliche Beziehungen zur jüdischen Musikerfamilie Alkan aus Dillingen (Saarland, 60 km nördlich von Morhange), die von 1740 bis 1983 nachweisbar ist.

Die Kinder Morhanges nahmen ihres Vaters Vornamen, Alkan, als Familiennamen an. Wahrscheinlich betrachteten sie diesen Namen als Verkürzung von *Alkanah*: So nämlich, auf hebräisch אלקנה, hieß der Vater des Heroen Samuel (שׁמואל, der das israelitisch/judäische Königtum vorbereitet hatte; ihm sind zwei Abschnitte der Bibel gewidmet): den Namen eines solchen Vaters zu tragen musste den Söhnen zur Ehre gereichen.
Ob diese Herleitung des Namens Alkan richtig ist oder nicht[6] – jedenfalls enthält er ein völlig unfranzösisches, wohl aber hebräisches „k“ (Alkan statt Alcan[7]). Offensichtlich wollte die Familie Alkan ihre jüdische Herkunft nicht etwa verheimlichen, sondern mit Stolz öffentlich hervorheben,[8] was seinerzeit in Frankreich noch wohlgelitten war – nur wenig später allerdings sollte dort das Wort *Antisemitisme* geprägt werden.[9]
Vater Morhange war Direktor einer Schule und Musikschule im Pariser Viertel *Le Marais*, wo viele Juden lebten, besonders solche der betuchten Art. Neben Charles-Valentin haben sich seine Brüder Napoléon und Maxim sowie seine Schwester Céleste einen Namen als Musiker gemacht.
Charles-Valentin galt als Wunderkind, das schon im Alter von sechs Jahren Unterricht am *Conservatoire de Paris* erhielt, u.a. in Klavier und Orgel und in den ersten Jahren auf der Violine.[10] Bei seinem ersten öffentlichen Auftritt spielte Alkan, damals sieben Jahre alt, eine **Air varié** für Violine

---

jüngeren Brüdern hervorzuheben. Konsequenterweise nannte sich sein Bruder Napoléon *Alkan jeune*: der *junge* Alkan. Dass es eine ältere Schwester gab, selbst eine bekannte Musikerin, war der Erwähnung durch ihre Brüder nicht wert.

[4] Mayence: Französischer Name der Stadt Mainz. Menz oder Meenz ist lokaler Dialekt.

[5] Gregor Brand, s. Index und Bibliographie auf S. XXIV.

[6] Ein Hebräischgelehrter (und Alkan hat in seinen späten Jahren an einer Übersetzung von Bibel und Talmud aus dem Hebräischen ins Französische gearbeitet – die Unterstellung allerdings, er hätte gleich auch noch das Neue Testament aus dem Griechischen übersetzen wollen, wie wiederholt kolportiert wird, basiert auf einem Missverständnis) – ein solcher Hebräischgelehrter würde kaum ein „h“ am Ende eines hebräischen Wortes auslassen wie bei *Alkanah* → *Alkan*: Solch auslautendes „*h*“ muss deutlich artikuliert werden und bildet einen konstituierenden Bestandteil des jeweiligen hebräischen Wortes, der, wenn weggelassen, zu einem anderen oder, wie hier, zu gar keinem Sinn führt.
Jedoch: Ein solches hörbares „*h*“ am Ende eines Wortes kann von Deutschen nie und nimmer richtig ausgesprochen werden, geschweige denn von Franzosen – vielleicht deswegen hat es die Familie Alkan dann doch weggelassen und so ihre nichtjüdischen Mitbürger vor bedrohlichem Kehlkopfkrampf bewahrt.
Raymond Lewental, op. cit. S. V, gibt eine andere Herleitung an, nämlich „Alkan“ von hebräisch *Elchanan* (אלחנן = Gott ist gnädig), ein beliebter hebräischer Name: ein Elchanan hatte einem Bruder des Philisters Goliath glorreich den Kopf eingeschlagen. Diese Herleitung halte ich jedoch für weniger schlüssig: Selbst Franzosen könnten beide „n“ in diesem Namen problemlos aussprechen, und also gibt es keinen Grund, eines davon wegzunuscheln.

[7] Die korrekte Transkiption wäre sogar *Alqan*: Hebräisch unterscheidet zwischen „*k*“ (כ) und dem emphatischen „*q*“ (ק).

[8] Siehe auch: David Conway: **Unriddling Alkan. Jewry in Music**.

[9] Erstaunlich: Die Deutschen haben das Wort Antisemitismus nicht einmal selbst erfunden, sondern aus dem Französischen entlehnt, auch wenn die Anwendung dieses Wortes schon Jahrhunderte vorher in Deutschland praktiziert worden war.

[10] Bemerkenswert: Kurz darauf, 1823, wurde dem damals 12-jährigen Wunderkind Franz Liszt die Aufnahme in eben dieses Institut verwehrt. Konservatoriumsdirektor Luigi Cherubini hatte, so berichtet Felix Raugel im MGG, eine Idiosynchrasie gegen Wunderkinder entwickelt, und Ausländer wie Liszt konnte er leichter zurückweisen als Franzosen wie Alkan. Liszt, so die Legende, habe daraufhin von weiterem Klavierunterricht Abstand genommen.

von Pierre Rode. Sein wichtigster Lehrer war Joseph Zimmermann (1785 – 1853), seinerzeit der berühmteste Klavierpädagoge Frankreichs.[11]
In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts konzertierte Alkan wie der drei Jahre ältere Frédéric Chopin vorwiegend in Pariser Salons.[12] Dabei traten beide Künstler auch gemeinsam auf, und beide teilten eine Vorliebe für kleinere musikalische Formen. Eine Zeitlang waren sie Nachbarn am *Square d'Orleans* im *9me Arrondissement*, nicht weit von *Place Pigalle*.[13]
Zu Franz Liszt scheint Alkan ein gepflegtes Konkurrenzverhältnis unterhalten zu haben: Wer stellt die gewagtere Artistik auf dem Klavier dar? Liszt konnte es sich leisten, den jüngeren Alkan weitgehend zu ignorieren. Immerhin bescheinigt er ihm *„die beste Klaviertechnik aller Pianisten, die ich kenne"*[14] – sich selbst hat er wohl als über jedemVergleiche stehend ausgenommen.
Aus der zeitweise mit harten Bandagen ausgetragenen Fehde zwischen Franz Liszt und Sigismund Thalberg, einem weiteren Stern am Pariser Pianistenhimmel, konnte sich Alkan genau wie Chopin heraushalten, während Hector Berlioz, François-Joseph Fétis (siehe Literaturverzeichnis) und viele Andere sich unfreiwillig gezwungen fanden, Partei zu ergreifen.[15]
Alkan pflegte in gepflegten Kreisen zu verkehren, zu denen außer Musikern auch andere Intellektuelle gehörten wie George Sand (Dichterin, „Lebensabschnittspartnerin" von Frédéric Chopin), Eugène Delacroix (Maler), Alphonse de Lamartine (Staatsmann und Dichter, Stichwort: Französische Romantik) und Victor Hugo (Dichter). Paris hat er zeitlebens so gut wie nie verlassen, im Gegensatz zu seinen Musikerkollegen, die in ganz Europa und sogar in beiden Amerikas gastierten (so beispielsweise Sigismund Thalberg). Wahrscheinlich hat er um 1833/35 eine oder zwei Konzertreisen nach England unternommen.[16]
Die meisten seiner Werke[17] hat Alkan für Klavier geschrieben. Typisch sind kurze Stücke wie die **48 Esquisses (Motifs)**, also Skizzen op. 63 (1861), denen häufig ein programmatischer Titel beigefügt ist. Hier ist die allererste musikalische Eisenbahn zu nennen: **Le chemin de fer** op. 27 *d-moll* (1844).
Alkan war auch ein gefeierter Organist – auf diesem Instrument war er seinen zeitgenössischen Pianistenkollegen unangefochten überlegen, nur der früh verstorbene Lisztschüler Julius Reubke (1834

---

[11] Schüler Zimmermanns waren u.a. Maxim Alkan (Bruder Charles-Valentins), Antoine-François Marmontel (der häufig und fälschlich als Schüler Alkans bezeichnet wird), Georges Bizet, César Franck und Ambroise Thomas.

[12] Zuhörer konnten zu diesen Veranstaltungen keine Eintrittskarte erwerben, sondern mussten auf eine Einladung hoffen. So etwas war in anderen Teilen Europas längst überholt: Schon 1765 hatten Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel in London Subskriptionskonzerte veranstaltet, die jedem zahlenden Gast offen standen.
Die musikalischen *soirées* in Pariser (und anderweitigen) Salons sind Abglanz einer älteren Tradition, die Musikaufführungen weitgehend den Höfen Adliger vorbehielt – daneben hatte es noch geistliche Musik gegeben und, aber das zählte überhaupt nicht, Volksmusik.
Geändert gegenüber den feudalen Zeiten hat sich in den Salons, dass nicht nur Aristokratie, sondern auch Bourgeoisie beteiligt war, und dass die auftretenden Musiker als Künstler anerkannt wurden statt, wie früher, als Domestiken behandelt zu werden – so etwas hatte noch ein Wolfgang Amadeus Mozart am Hof des Erzbischofs von Salzburg bitter zu spüren bekommen.

[13] Siehe Jack Gibbons: **The Myths of Alkan**. Tatsächlich war *Square d'Orleans* damals die von Künstlern und Intellektuellen als angemessen angesehene Wohngegend.

[14] zitiert nach Stephan D. Lindeman, op. cit. S.111.

[15] beschrieben in François-Joseph Fétis: **Thalberg und Liszt**, S. 87. Dieser Artikel wurde von Franz Liszt veröffentlicht – erstaunlich, da Fétis doch eigentlich Parteigänger des Gegners Thalberg war.
Immerhin, die Kampfhähne Liszt und Thalberg einigten sich schließlich *gentlemanlike*, und Paris war um einen Gesprächsstoff ärmer.

[16] Ronald Smith, op. cit., S. 27 ff.

[17] Das Werkverzeichnis Alkans wurde von François Luguenot unter Mitarbeit von Britta Schilling, Constance Himelfarb, Hugh Macdonald, Ronald Smith und Jean-Yves Bras herausgegeben (siehe Index und auf S. XXIII).

–1858) konnte es mit ihm aufnehmen. Er hat die Orgel sowie den Pedalflügel[18] mit vielen Kompositionen bedacht. Zeugnis seiner fulminanten Pedaltechnik legen seine **Douze Études d'orgue ou de Piano à Pédales, pour les pieds seulement** (*12 Orgel- oder Pedalklavieretüden für die Füße allein* o.O. 1866) ab, eine nie dagewesene Orgie der Fußakrobatik.[19]
Daneben ist eine **Symphonie pour grand orchestre** *h-moll* (1844) durch Léon Kreutzer[20] bezeugt, nie aufgeführt und heute verschollen. An Kammermusik existieren ein **Trio pour piano, violon et basse** op. 30 *g-moll* (1841), ein **Grand duo concertant pour piano et violon** op. 21 *fis-moll* (1841) sowie eine **Sonate de Concert pour violoncelle et piano** op. 47 *E-dur* (verlegt 1857). Bei der **Marcia funebre sulla morte d'un Papagallo** (*Trauermarsch über den Tod eines Papageien*, 1859) überrascht nicht nur der Titel, sogar noch in Italienisch, sondern auch die Besetzung: drei Oboen, Fagott und Chor. Dass sich Alkan hier über den Papageienfreund Rossini hat lustig machen wollen, kann getrost ausgeschlossen werden – er selbst nämlich war als Tiernarr hinlänglich bekannt.
Alkans einzige Klaviersonate op. 33 – über sie wird hier berichtet – wurde1848 veröffentlicht. Weitere große Klavierwerke sind die beiden Etüdenzyklen **Douze Études, dans tous les tons Majeurs** op. 35 (1848) und **Douze Études, dans tous les tons Mineurs** op. 39 (1846-57), jeweils 12 Stücke in allen Dur- bzw. Molltonarten. Op. 39 enthält sowohl eine ausladende **Symphonie pour Piano Solo** (Nr. 4 – 7) als auch ein noch umfangreicheres **Concert pour Piano Solo** (Nr. 8 – 10). Diese Werke sind nicht für den Salon, sondern für den Konzertsaal bestimmt: Allein die zeitliche Ausdehnung hätte die in einer Soirée versammelte Gesellschaft überfordert – der 1. Satz des **Concert pour Piano Solo** op. 39 Nr. 8 enthält mehr Takte als die gesamte **Hammerklaviersonate** op. 106 von Beethoven. Wahrscheinlich sind viele dieser Werke zu Alkans Zeiten nie aufgeführt worden waren.
Im Jahre 1848 hatte sich Alkan Hoffnungen auf eine Stelle als Nachfolger seines Lehrers Zimmermann am *Conservatoire de Paris* gemacht,[21] wurde aber zugunsten eines anderen Zimmermannschülers, Antoine-François Marmontel, übergangen. Vielleicht aus Enttäuschung darüber, vielleicht auch aus Gram über den Tod von Frédéric Chopin (1849) – ihn hatte er wohl eher als Weggefährten denn als Konkurrenten betrachtet –, zog er sich danach bis zu seinem Tod 1888 fast vollständig aus dem Konzertbetrieb zurück, also für mehr als die Hälfte seines Lebens. Rational nachvollziehbar ist sein Entschluss nicht. Schon früher, zwischen 1838 und 1844, hatte sich Alkan eine ähnliche, wenn auch kürzere schöpferische Pause gegönnt.
Auch die Kompositionstätigkeit wurde eingeschränkt. Seinen Lebensunterhalt scheint sich Alkan durch privaten Klavierunterricht verdient zu haben, in späten Jahren wohl eher schlecht als recht.
Für diesen Lebensabschnitt gibt es wenige verlässliche Angaben. 1851 war die Pariser Hauptsynagoge, der *Temple du Consistoire*, mit einer Orgel ausgestattet worden, als erste Pariser Synagoge und wohl als eine der ersten Synagogen überhaupt, und Alkan hatte als führender Organist seiner Zeit den Ruf auf die Organistenstelle erhalten – jedoch: Er hat diese Stelle aus heute unbekannten Gründen binnen weniger Tage wieder aufgegeben.
Zwei Konzerte sind für das Jahr 1853 belegt, und zwischen 1873 und 1880 hat Alkan noch einige *Petits Concerts* in den Konzerträumen des Klavierbauers Érard gegeben,[22] bei denen viel J.S. Bach,

---

18 Ein Klavier oder Flügel, das neben dem Manual auch eine Pedalklaviatur mit eigener Besaitung aufweist. Pedalklaviere waren seit langem als Übungsinstrumente für angehende Organisten bekannt. Als einer der ganz wenigen Komponisten außer Alkan hat Robert Schumann Werke für Pedalflügel geschrieben, die alle in das Jahr 1845 fallen: siehe Index und Bibliographie auf Seite XXIII.

19 Das sind Etüden, zu deren Ästimierung eine große Hingabe zu Pedalen gehört. Wie aber ein Alkan, der nachweislich nicht mehr als zwei Füße besessen hat, die Nr. 3 dieser **Études** gespielt haben will, eine **Fughetta** mit bis zu vier Stimmen, bleibt sein Geheimnis.

20 Léon Kreutzer (1817 – 1868; Neffe von Rodolphe Kreutzer, dem Beethoven seine **Sonate für Klavier und Violine** op. 47, genannt **Kreutzersonate**, gewidmet hatte): op. cit. S. 13f.

21 James Penrose, **The strange case of Charles Valentin Alkan**.

22 Zur Vermarktungsstrategie damaliger Klavierbauer gehörte es, hervorragenden Pianisten ihre neuesten Klaviere zur Verfügung zu stellen und Räumlichkeiten für Konzertaufführungen auf diesen Instrumenten

Beethoven und Schubert auf dem Programm stand, was vom Pariser Publikum wenig ästimiert worden war.[23] Für die Zeiten zwischen 1853 und 1873 und nach 1880 ist kein Hinweis auf öffentliche Auftritte belegt.
Ansonsten widmete sich Alkan dem Studium von Talmud und Bibel und bezeichnete sich selbst in einem Brief an Ferdinand Hiller (1861) als *„misanthrope et misogyne"*, also*„den Menschen und den Frauen abhold"*. Hiller (1811 – 1885), er hatte noch Beethoven und Schubert persönlich kennengelernt, hatte von 1828 bis 1835 in Paris gelebt und war wohl der Einzige, zu dem Alkan in seinen späten Jahren noch Kontakt pflegte. 73 Briefe an ihn, zwischen Mitte der 1850er Jahre und 1882 geschrieben, existieren.[24] Es handelt sich um die aufschlussreichsten Selbstzeugnisse über die Persönlichkeit Alkans. Wiederholte Einladungen Hillers, ihn in Köln zu besuchen, lehnte Alkan aus tatsächlichen oder vorgeschobenen Gesundheitsgründen ab. Unerfindlich bleibt, warum dieser freundschaftliche Briefwechsel drei Jahre vor Hillers Tod abgebrochen wurde.
Baustelle: Société Alkan / Association Alkan, Alkan Society.
Robert Schumann lässt nicht ein einziges gutes Haar am „Neufranken" (was ist das, Herr Schumann?) Alkan. Über dessen Werk **Souvenirs. Trois morceaux dans le genre pathétique** op. 15 (1837) – Schumann nennt diese Werke fälschlich **Große Etüden** – ereifert er sich: *„… schmeckt sehr nach Eugène Sue und George Sand … hier finden wir nichts als Schwäche und phantasielose Gemeinheit. … [Wir müssen] uns unmutig abwenden."*

Die Sonate op. 33 *„Les Quatre Âges"*

Diese Sonate (1848) ist dem Vater Alkan Morhange gewidmet.
Sie ist durch die Überschrift ***„Die vier Alter"*** als Programmmusik ausgewiesen.[25] Gemeint ist hier, wie sich herausstellen wird, *Vier Abschnitte im Leben eines Mannes*. Aber: Die Bezeichnung ***„Quatre Âges"*** hat zuvorderst eine ganz andere Bedeutung, nämlich ***„Vier Weltalter"***:

> Als ***Vier Weltalter*** wurden in der griechischen Mythologie das *goldene, silberne, bronzene* und *eiserne* Zeitalter bezeichnet.[26] Damit deuteten die alten Griechen ihre Vor-, Früh- und Gegenwartsgeschichte. Am Ende eines jeden dieser Weltalter pflegte es den Menschen und auch vielen ihrer Götter grausam an den Kragen zu gehen. Gerade die Menschen des letzten, des eisernen Zeitalters – und als solche betrachteten sich die Zeitgenossen der griechischen Antike selbst – hielten das unabwendbare Ende ihres Weltalters für schreckensdrohlich – christliche Eschatologie[27] lässt grüßen –, aber man hoffte, bis dahin habe es noch geraume Weile.

Alkan war die antike Bedeutung sicherlich bekannt: Nicht nur, weil sie damals zum Bildungskanon höherer Gesellschaftsschichten gehörte – und offensichtlich hat er trotz musikalischen Wunder-

---

bereitzustellen. Bekanntestes Beispiel: Die vom Érard-Konkurrenten Ignaz Pleyel 1830 erstmals eröffnete, später mehrfach umverlegte und vergrößerte *Salle Pleyel*, heute der wichtigste Konzertsaal in Paris.

23 Britta Schilling, op. cit. S. 103ff.

24 Diese Briefe gehören zur *Sammlung Hiller*, die in dem 2009 eingestürzten Historischen Archiv der Stadt Köln aufbewahrt worden war. Viele der dort gelagerten Dokumente sind unwiederbringlich verloren. Die Alkan-Briefe konnten gerettet werden und befinden zur Zeit im Archiv der Stadt Frankfurt am Main.

25 Programme in Klaviersonaten finden sich später und seltener als in Orchesterwerken, wie William Stein Newman, op. cit. S. 144, zu Recht hervorgehoben hat. Für diese Tatsache es gibt eine triviale Erklärung: Die Komponisten des 19. Jahrhunderts haben nach Beethoven (32 Sonaten) und Schubert (18 Sonaten) die Gattung Klaviersonate insgesamt vernachlässigt, ob mit oder ohne Programm. Die anderen Komponisten dieses Jahrhunderts pflegten es bei allerhöchstens vier Klaviersonaten zu belassen. Robert Schumann schreibt über die Sonate: *„Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen."* Op. Cit., Band 1, S. 395.
Das 20. Jahrhundert hat dann wieder einige klaviersonatenträchtigere Komponisten hervorgebracht.

26 Das hat nichts mit heutigen archäologischen Begriffen wie Steinzeit, Bronzezeit, Eisenzeit zu tun.

27 Die Lehre von der Endzeiterwartung, oder christlich ausgedrückt, vom jüngsten Tag.

kinddaseins eine profunde humanistische Bildung genossen –, sondern auch, weil er im 4. Satz dieser Sonate explizit auf *Prometheus* verweist, einen Gott aus dem Geschlecht der Titanen. Die meisten dieser Titanen hatten dank der notorischen Mordlust des künftigen Göttervaters Zeus, selbst ein Spross des Titanen Kronos, den Wechsel der Weltalter nicht überlebt[28] – mit der Unsterblichkeit der Götter war's damals noch nicht weit her –, und Prometheus hatte dabei eine wichtige Rolle gespielt, auf die später, bei der Beschreibung des 4. Satzes, eingegangen werden wird.
Auch wenn Alkans Zeitgenossen zunächst die näherliegende Bedeutung *Weltalter* unterstellt haben dürften: Die Satzbezeichnungen ***20, 30, 40 und 50 Jahre*** beziehen sich eindeutig auf den Begriff *Lebensalter*:

Satzfolge				
Titel	Motto	Tempobezeichnung	Takt	Tonart
20 ans	-	très vite	3/4	*D-dur/h-moll/H-dur*
30 ans	***Quasi-Faust***	assez vite	4/4	*dis-moll/Eis*[29]*/Fis-dur*
40 ans	***Un heureux ménage***	lentement	3/4	*G-dur*
50 ans	***Prométhée enchaîné***	extrêmement lent	2/4	*gis-moll*

Die Tonartenfolge ist außergewöhnlich und belegt Alkans Vorliebe für Halbtonrückungen: *D-dur / dis-moll*, dann *G-dur / gis-moll*.
Autobiographische Bezüge liegen nahe, und bei der Beurteilung dieser Sonate sollte man nicht außer Acht lassen, dass Alkan dieses Werk im Alter von 34 Lenzen komponiert hat. Offensichtlich fühlte er sich damals auf dem Höhepunkt des Lebens. Insgesamt wird das Tempo mit jedem Lebensalter langsamer, und im letzten Satz wird der Leichenkondukt anrücken – ja, im Alter von 50 Jahren!
Dass sich Alkan kurz nach dieser Komposition, mit 36 Jahren, weitgehend aus dem aktiven Musikbetrieb zurückziehen werden wird, um bis zu seinem Tod, 40 Jahre lang, also für mehr als die Hälfte seines Lebens ein Eigenbrötlerdasein zu fristen, davon ist in dieser Sonate nicht die mindeste Vorahnung zu spüren.
Wenig wahrscheinlich ist, dass Alkan seine einzige Sonate je aufgeführt hat. Die Zeiten standen damals nicht gut für elitäre Soiréen oder öffentliche Konzerte mit Klaviermusik: 1848 wurde in Paris und anderswo Revolution inszeniert. Alkan war einer der wenigen Künstler, die während dieser Zeit in Paris ausgeharrt hatten.

1. Satz: 20 Jahre

Im 1. Satz (*très vite*) begegnet uns ein junger Hansdampf, der auch mal keck mit *B-dur* auf das *D-dur*-Thema antwortet (Takt 104).[30] Dieser Satz ist eindeutig als Scherzo zu erkennen, auch wenn nicht als solches bezeichnet, und damit hat Alkan, vielleicht als einziger Komponist, eine Sonate mit einem Scherzo beginnen lassen:

[28] Vielleicht war diese ganze *Titanomachie* (der Titanenkampf) ja auch nur Notwehr des Zeus – Kronos pflegte nämlich seine Kinder zu verschlingen, und Sohn Zeus wäre wohl als nächster drangekommen.
[29] *Eis*-mixolydisch (ähnlich wie *Eis-dur*; s.u. S. X).
[30] Solche Harmoniefolge war damals schon lange als *Mediante* bekannt. Hier aber passiert eine der nettesten Medianten, die je in Szene gesetzt worden ist.

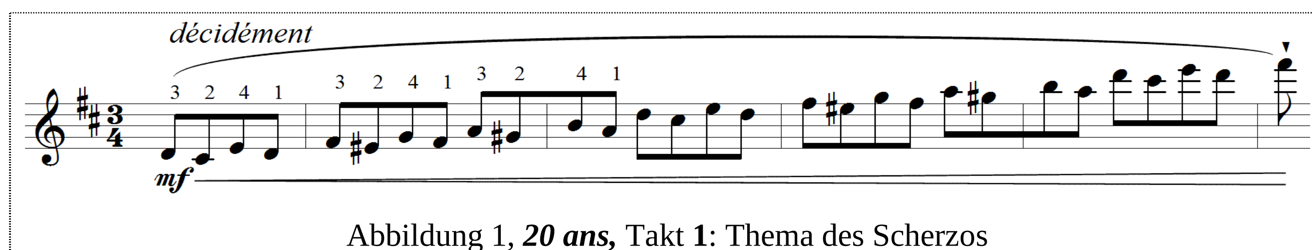


Abbildung 1, ***20 ans,*** Takt **1**: Thema des Scherzos

Beim Trio mit seinem Dreiklangsmotiv kann es sich durchaus um ein französisches Volkslied handeln, vielleicht um ein Gegenstück zum deutschen *„Im Frühtau zu Berge"*. Den Ursprung habe ich nicht ermitteln können. Ein Stilmittel der Kunstmusik ist die Mollwiederholung nach vier Takten:
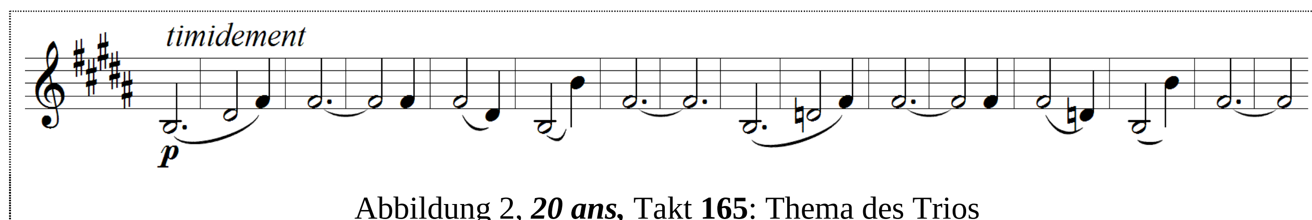


Abbildung 2, ***20 ans,*** Takt **165**: Thema des Trios

Dieses Thema wird nacheinander mit den Vortragsbezeichnungen *schüchtern*, *verliebt* und schließlich *glücklich* vorgetragen. Dichter pflegen für solche Liebesgeschichten ganze Romane zu schreiben, Alkan beschränkt sich auf knapp 150 Takte.
Die ausgedehnte Coda nimmt sich des Triothemaswieder an, nur sind Lautstärke und Schwierigkeitsgradimmens gesteigert.Sie endet schließlich *victorieusement*:

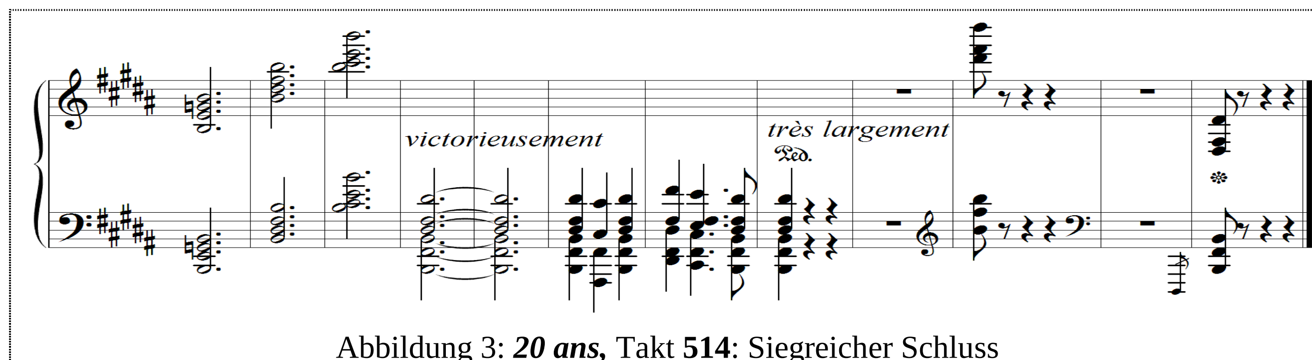


Abbildung 3: ***20 ans,*** Takt **514**: Siegreicher Schluss

Des danach eigentlich fälligen Hochzeitsmarsches hat sich unser Komponist enthalten.

2. Satz: 30 Jahre, *Quasi-Faust*

Der 2. Satz (*assez vite*) ist der Mittelpunkt des Werkes: Sonatensatzform,[31] weitaus der umfangreichste Satz. Der Bezug auf den Faust-Stoff mit höchstpersönlichen Auftritten von Satan und Herrgott verweist auf titanisches Ringen um den Urgrund des Seins – allerdings, der Zusatz ***Quasi*** im Motto lässt ein gewisses Augenzwinkern des Komponisten erahnen.
Das 1. Thema ist als Charakterisierung des Dr. Faust zu interpretieren, trotz der Spielvorschrift *sataniquement* – Satan persönlich wird nämlich erst ein wenig später als Seitenthema auftreten:[32]

[31] Es handelt laut B. Schilling sich um den ersten Satz in Sonatensatzform, den Alkan je geschrieben hat (op. cit., S. 213). Jedenfalls geht er mit dieser Form äußerst souverän um.

[32] Hier unterscheiden wir zwischen dem 1. und 2. Thema, die typischerweise in jedem Satz mit Sonatensatzform auftreten und durchgeführt werden, und einem Seitenthema, das in vielen Werken eine Erweiterung des 1. Themas oder einen Kontrapost dazu darstellt, das aber nicht weiter verarbeitet zu werden braucht.

Sataniquement.
mf coll' 8va f rf mf f rf

Abbildung 4, ***30 ans,*** Beginn: 1. Thema (Faust)

Das Anfangsmotiv wurde schon am Schluss des vorhergehenden Satzes angekündigt, wenn auch rhythmisch anders strukturiert und in *H-dur* statt *dis-moll*: das *victorieusement* in Takt 517 (Abbildung 3 oben).
Der Teufel[33] wird explizit im Notentext angekündigt. Er bildet das dreitaktige, also etwas unvollkommene Seitenthema. Sein pompöser Auftritt ähnelt pikanterweise der Umkehrung des Faustthemas (Abbildung 4), womit jetzt schon eine Geistes-, vielleicht sogar Wesensverwandtschaft festgelegt ist:

Le Diable
fff approx coll' 8va

Abbildung 5, ***30 ans,***Takt**38**, Seitenthema:[32] Der Auftritt Satans

Im 2. Thema, *mit Arglosigkeit* zu spielen, ist unschwer die Margarethe zu erkennen:

p avec candeur

Abbildung 6, ***30 ans,*** Takt **57**: 2. Thema (Margarethe)

Hier fällt der rhythmische Bezug zum 1. Thema auf: vier gleiche Viertel, als Phrasenwiederholung nach vier Takten wieder aufgenommen (Takt 3/7 und 57/61).
Die Durchführung (Takt 131) in der von allen anderen Tonarten dieses Satzes entfernten Tonart *C-dur* nimmt das 2. Thema dreimal auf. Margarethen geht's gar nicht gut: Zuerst *bittend*, dann *hoffnungslos* und schließlich *qualvoll* sieht sie ihrem Ende entgegen, während Satan eine recht polternde Rolle spielt. Schließlich haucht sie ihre Seele aus, und zwar exakt im 3. Viertel des Taktes 180 – nur um gleich darauf (Takt 185) mit Ganztonleitern höheren Sphären entgegenzuschweben.

---

33 Alkan meidet den Namen Méphistophélès, vielleicht wegen der delikaten Akzentsetzung, die manchen französischen Sprecher und erst recht manchen Notenstecher (s.u.: Kritischer Bericht S. XXIV) überfordern würde.

In der direkt danach beginnenden Reprise (Takt 190) kommt zunächst Faust mit seinem 1. Thema zu Wort, allerdings – wer wird's ihm verdenken – ist er jetzt um Einiges aufgewühlter als am Anfang.
Und dann bereitet uns Alkan eine Überraschung: In der Exposition an dieser Stelle war das Seitenthema gefolgt, das den Satan dargestellt. Hier aber, in der Reprise, folgt statt des Seitenthemas ein Fugato, das getrost als monströseste Fuge der Musikgeschichte bezeichnet werden darf, auch wenn es aus nur einer Durchführung besteht:

p, *et aussi lié que possible*

toujours ***p***

Abbildung 7, ***30 ans,*** Takt **231**: Die meiststimmige Klavierfuge, hier die ersten drei von sieben Einsätzen

Das Thema dieser Fuge klingt wie ein Choral, ein Vorbild dafür habe ich jedoch nicht gefunden.
Die Fugeneinsätze treten den Grundtönen *Cis*, *Fis* und *Eis* auf – das führt zu ähnlichen Vorzeichen- und Doppelvorzeichensetzungsorgien wie beim *ces-moll* in der **Hammerklaviersonate** op. 106 von Beethoven (1. Satz, Takt **253**ff).[34]
Es handelt sich hier um eine siebenstimmige Fugendurchführung[35] mit sechs unterschiedlichen, in strengster Konsequenz eingesetzten Kontrasubjekten. Zusätzlich geistert eine achte Stimme ohne kontrapunktische Einbindung herum:

[34] Alkan schreckt an anderer Stelle auch vor Dreifachvorzeichen nicht zurück, z.B. *fisisis* als Leitton zu *gisis-moll* im **Concert pour Piano Solo** op. 39 Nr. 10, 3. Satz. Der offensichtliche Hintergedanke bei Beethoven und Alkan: Eine rechtzeitige enharmonische Verwechslung würde den Notentext um Vieles lesbarer machen, und genau das wollen diese Komponisten unter allen Umständen vermeiden: Sie streben die größtmögliche Kryptifikation an. In Beethovens **Hammerklaviersonate** finden sich dafür Myriaden von Beispielen.

[35] Damit stellt Alkan das sechsstimmige ***Ricercar*** aus dem **Musikalischen Opfer** von Johann Sebastian Bach in den Schatten, das bis dahin meiststimmige Fugenwerk.
Später folgen Fugen mit sogar noch mehr Stimmen, die aber alle nicht für Klavier geschrieben sind:

- Darius Milhaud: **Dixtuor à Cordes** (Dezett für Streicher, 1921) aus den **Symphonien für kleines Orchester**. Es handelt sich um die kürzestdenkbare zehnstimmige Fuge: Zuerst Durchführung ($10 \cdot 4$ Takte), sofort darauf die zehnstimmige Umkehrung ($10 \cdot 4$ Takte), dann der Schlussakkord: Macht zusammen 81 Takte, und zwar 81 ergötzliche Takte!
- Benjamin Britten:**Prelude and Fugue** für 18-stimmiges Streichorchester op. 29 (1943);
- Witold Lutosławski: **Preludium und Fuge** für 13 Streicher (1972).

Abbildung 8, ***30 ans***, Fuge,Takt **255**: Einsatz von siebter und achter Stimme.[36]
Oberes System (*Facilité*): die von Alkan vorgeblich vereinfachte Fassung;
unten: Alkans kontrapunktisch konsequenter Satz.

Just beim siebten Fugeneinsatz (Abbildung 8) kommt noch die achte, unabhängige Stimme hinzu, dazu noch sowohl Oktavverdoppelung des Themas als auch Terzparallelen in der Oberstimme – und all das soll von den zehn Fingern eines Pianisten ausgeführt werden, wobei häufig genug Triolenachtel und gerade Achtel in einer Hand zu spielen sind, und das bitte auch noch *assez vite*, recht schnell. Nun ja, die vom Komponisten vorgeschlagene vereinfachte Version („*Facilité*") liegt noch immer Äonen von den Gefilden pianistischer Spielbarkeit entfernt.[37]
Diese Fuge mit ihrem choralartigen Subjekt steht in der äußerst herben und seinerzeit selten, wenn überhaupt anzutreffenden Kirchentonart Mixolydisch:

---

[36] Die Anweisungen **S.** und **D.** bedeuten manu **s**inistra und manu **d**extra, also linke und rechte Hand.
[37] Siehe auch Abschnitt „Pianistische Gemeinheiten" auf S. XVIII.

Mixolydischer Kirchenton

Die Tonart Mixolydisch ähnelt unserem Dur, allein, der Leitton (die große Septime) ist durch die kleine Septime ersetzt. Ohne Leitton aber gibt's keine Dominante – nur ein Hugo Riemann hat sich bemüßigt gefühlt, hierfür den unbrauchbaren Begriff „*Molldominante*" zu erfinden.[38] Eine echte Dominante, die selbstverständlich in Dur zu stehen hätte, wird im Mixolydischen aufs Schmerzlichste vermisst. Konsequent lässt Alkan den 2. Stimmeneinsatz seiner Fuge (und dann den 4. und 6. Einsatz, also alles, was man in der braven Fugenlehre als *comes* zu bezeichnen pflegt), nicht im 5. Ton beginnen, sondern in der Subdominante, dem 4. Ton.
Dem mixolydischen Modus begegnet man recht selten. Beispiele:

- Die Fronleichnamssequenz **Lauda Sion Salvatorem** (Thomas von Aquin um 1264). Es liegt nahe, dass Alkan diese Tonart u.a. wegen des Textes dieser Sequenz gewählt hat: „*Lobe, Zion, den Heiland*"[39] mit Betonung auf *Heiland*; denn der Erlösung durch den Heiland bedarf Margarethen fürwahr.
- Evangelischer Kirchengesang: Die Choräle **Gelobet seist du, Jesu Christ** und **Gott sei gelobet und gebenedeiet**; die Wahl der Tonart dürfte wohl auf **Lauda Sion** zurückgehen.
- In der seit dem 15. Jahrhundert in ostjüdischer Tradition gepflegten, seit den 1920er Jahren in den USA neu belebten Klezmer-Musik ist Mixolydisch eine von fünf bevorzugten Modi und wird "אדוני מלך„ (jiddische Aussprache: *Adojni Mejlech*; hebräisch: *Adonai Melech*) genannt.[40] *Adonai* bedeutet ganz allgemein *Herr*; speziell ist es die übliche Benennung eines Juden für seinen Gott – dessen eigentlicher Name יהוה = Jhwh[41] darf ja nur geschrieben, nie aber ausgesprochen werden. Das zweite Wort *Melech* steht für *König* und kommt so oder ähnlich in fast allen semitischen Sprachen vor (z.B. gleichbedeutend arabisch *malik*).[42]
  Die Worte *Adonai Melech* („Gott [ist] König" oder „der Herr regiert") leiten viele Psalmen ein, und sind fester Bestandteil des Gottesdienstes in der Synagoge. Wie wir sogleich sehen werden, kündigt Alkan hiermit die Anwesenheit des Herrgottes an.
- J.S. Bach: Präludium Nr. 1 *C-dur* BWV 870 aus dem **Wohltemperierten Klavier**, Teil II (1742);
- Antonin Dvořák: Tschechische Suite op. 39, 1. Satz, Takt 50 ff (1879).

Die folgenden Titel werden hier nach der englischen Wikipædia zitiert:

- The Beatles: **Norwegian Wood (This Bird Has Flown)** (1965) und **Dear Prudence** (1968);
- The Rolling Stones: **I can't get no satisfaction** (1965) und **Let it Loose** (1972);
- Grateful Dead: **Dark Star** (1968) und **China Cat Sunflower** (1969);
- Lynyrd Skynyrd: **Sweet Home Alabama** (1974 /77);
- ABBA: **The Visitors** (1981);
- TV-Film **Star Treck: The Next Generation** (1987 – 1994), Titelmusik;
- Guns N' Roses: **Sweet Child o' Mine** (1988).

---

[38] in seiner **Vereinfachten Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde**.

[39] Zion ist der Name eines Berg im heutigen Jerusalem, der von David, dem späteren König von Israel und Juda, erobert wurde. Die ursprünglichen Bewohner dieses Berges, die Jebusiten, waren danach urplötzlich verschwunden – es hatte sich ja um Heiden gehandelt. Der Name *Zion* wurde zum Synonym für *Jerusalem*, personifiziert als *Tochter Zion*. Speziell wird damit sowohl von Juden als auch von Christen der Ort bezeichnet, an dem der Messias die Welt erretten wird.

[40] Lazare Saminsky, op. cit. S. 30.

[41] Vokale werden in semitischen Alphabeten nur ausnahmsweise geschrieben. Bei einem Wort wie Jhwh, das spätestens seit der schriftlichen Aufzeichnung der Bibel nie mehr gesprochen werden durfte, sind die Vokale unbekannt. Die heute übliche Aussprache *Jahweh* beruht auf Plausibilitätsargumenten. Absurd ist die Aussprache *Jehowa*, die nur von des Hebräischen Unkundigen erfunden werden konnte.

[42] Derselben semitischen Wurzel entstammt das noch im heutigen Deutsch gebräuchliche Wort Moloch, das eine kanaanitische Gottheit bezeichnet, der Menschen, vorzugsweise Kinder, als Brandopfer dargebracht werden müssen. In konventioneller hebräischer Schrift wird zwischen Melech (König) und Moloch (heidnischer Gott) nicht unterschieden.
Christian Friedrich Hebbel hat 1849-50 ein Theaterstück **Der Moloch** geschrieben.

Wer da auf Wen Einfluss genommen hat, und Wer da überhaupt das Wort *mixolydisch* hat buchstabieren können, soll hier nicht erörtert werden

Der Herrgott tritt auf

Und jetzt kommt Herrgott! Das monströse mixolydische Fugato hatte zu nichts anderem gedient,als ihm einen angemessenen Auftritt zu verschaffen. Er kann zwar Satan an Pomp nicht mehr überbieten (dem warauch schon ***fff*** zugestanden worden), dafür aber erscheint er mit den Klängen des Choralthemas der Fuge über einem Orgelpunkt auf der Tonika *Fis_1*:

Abbildung 9, ***30 ans,*** Takt **259**: Der Auftritt des Herren

Auch Margarethen treffen wir wieder. Sie ist wohlbehalten im Himmel angelangt, und sie darf jetzt, in der Reprise, ihr Thema *mit Glückseligkeit* vortragen (Takt 275).
Und schließlich die Coda (Takt 304):[43] Keine Höllenfahrt, wie sie die **Damnation de Faust** des Hector Berlioz beschreibt,[44] ein Jahr vorher entstanden. Statt dessen eher eine Apotheose – und so sind sie am Ende bis auf Faust glücklich beieinand: Herrgott, Satan und Margarethe; Herrgott allerdings nur noch in Verkleinerung.
Schließlich handelt es sich ja auch nicht um Faust, sondern um einen ***Quasi-Faust***.

Beziehungen zur Klaviersonate *h-moll* von Franz Liszt

Franz Liszts Klaviersonate *h-moll* entstand 1852/53, sechs Jahre nach Alkans Sonate. An dieser Stelle soll die mehrfach geäußerte Vermutung diskutiert werden, Liszt habe sich durch Alkans Werk, speziell durch den 2. Satz ***Quasi Faust*** beeinflussen lassen.
B. Schilling hat eine rhythmische Ähnlichkeit (wohlgemerkt: *nicht* eine melodische Ähnlichkeit) des 1. Themas der Alkansonate (Abbildung 4 auf S. VIII) mit dem Hauptthema der Klaviersonate von Liszt erkannt:[45]

---

[43] Die Idee, die Coda schon mit dem Auftritt des Herrgotts in Takt 259 anfangen zu lassen (Schilling, op. cit. S. 229), ist absurd – das 2. Thema der Reprise beginnt ja erst in Takt 275.

[44] Auch Berlioz wollte **Fausts Verdammnis** wohl nicht als allzu tiefernst aufgefasst wissen. Das beweist das ***Requiem für eine vergiftete Kellerratte*** – das arme Tier hatte sich zu seinem letzten Stündlein in einen deutschen Küchenherd zurückgezogen, nur um dort unversehens seiner Auferstehung als deutscher Festtagsbraten zu harren. Das veranlasste Berlioz zur Komposition einer veritablen Amen-Fuge. Unser Geheimrat Goethe hatte an dieser Stelle, viel netter, die Geschichte vom Floh erzählt.
Hinzu kommt der Sinnlostext, mit dem Berlioz den Chor der finsteren Geister des Fausts Höllenfahrt kommentieren lässt: *„Tradioun marexil fir trudinxé burrudixé“*– das soll die baskische Sprache persiflieren, die damals (und bis vor Kurzem) für jeden Spott gut war.
All diese *Chauvinismes* hat das Pariser Publikum nicht betören können – **La Damnation de Faust** geriet dem Berlioz zur finanziellen Katastrophe.

[45] op. cit. (1986), S. 231; siehe auch: Ronald Smith **Alkan: The Man, the Music** (2000), S. 72.
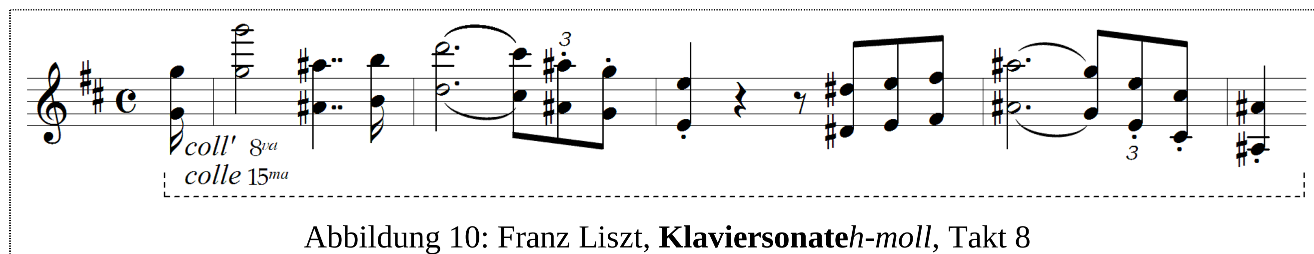


Abbildung 10: Franz Liszt, **Klaviersonate** *h-moll*, Takt 8

Sehr signifikant ist diese Ähnlichkeit nicht (Halbe – doppelt punktiertes Viertel – Sechzehntel): Solch rhythmische Vorgabe findet sich schon in einem guten Teil aller barocken Ouverturen.
Gemeinsam ist beiden Werken, dass ihre Hauptthemen in Oktaven vorgetragen werden – aber das ist nun wirklich kein spezifisches Merkmal.
Darüber hinaus stellt B. Schilling auch beim 2. Thema (Abbildung 6 auf S. VIII) eine rhythmische Beziehung zu einem Thema der Lisztschen Sonate her, die in der Tat plausibler scheint als beim 1. Thema:
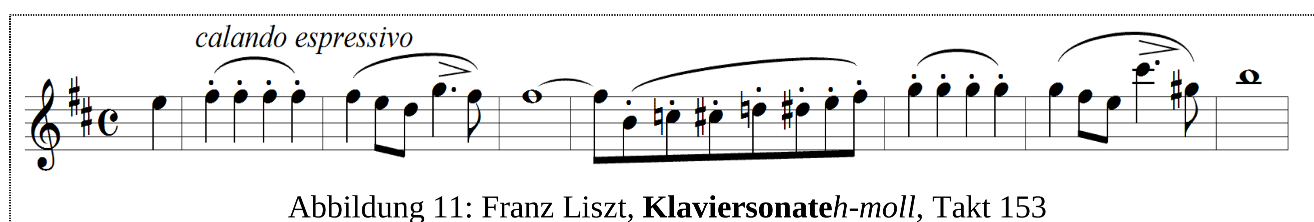


Abbildung 11: Franz Liszt, **Klaviersonate** *h-moll*, Takt 153

Vier aufeinanderfolgende gleiche Viertel, die als Phrasenwiederholung vier Takte später wieder aufgenommen werden: Das tritt nicht in allzu vielen Themen auf, in Alkans Sonate aber gleich zwei Mal.
Es gibt wesentlichere Korrespondenzen (nicht Übereinstimmungen), die bisher nicht diskutiert wurden:
In der Form betreten beide Komponisten mit ihren Klaviersonaten Neuland, aber Neuland völlig unterschiedlicher Art:

- Alkan lässt wie üblich vier separate Sätze aufeinander folgen, aber seinem Programm gemäß ist jeder Satz langsamer als der vorangehende, und er beginnt seine Sonate mit einem Scherzo (Presto).
- Bei Liszt gehen die vier Sätze nahtlos ineinander über und bilden als Ganzes die Bestandteile der Sonatensatzform,[46] wie schon eine Vielzahl von Gelehrten erkannt hat, wohl eher aus einem – wenn auch tatsächlich richtigen – Bauchgefühl heraus denn durch verifizierbare Analyse: Diese Musikwissenschaftler nämlich stellen äußerst unterschiedliche, einander widersprechende Interpretationen vor.[47]

---

[46] Liszts Formschema hat kaum Nachahmer gefunden. Ich kenne nur drei weitere Werke, deren Sätze der *Exposition*, *Durchführung*, *Reprise* und ggf. *Coda* einer Sonatensatzform entsprechen:

- Julius Reubke: **Der 94. Psalm. Große Sonate für Orgel** *c-moll* (1857; s.u.);
- Arnold Schönberg: **Kammersymphonie** Nr. 1 op. 9 (1906);
- Bela Bartók: **Streichquartett Nr. 3** (1927). Bartók nennt die vier Sätze ***Prima parte***, ***Secunda parte***, ***Ricapitulazione della prima parte*** und ***Coda***.

Vielleicht kann auch Ignaz Moscheles **Sonate mélancolique** op. 49 (um 1821) als Vorgängerin in diese Rubrik eingeordnet werden. Hier aber sollte man wohl eher von einer einsätzigen Sonate in Sonatensatzform sprechen.

[47] In der dezidierten Literatur (mir bekannt: Michael Heinemann, Kenneth Hamilton, Alan Walker und der Autor des Artikels in der deutschen Wikipædia; s. Literaturverzeichnis) sind sich die Autoren völlig uneins über die Abgrenzung der einzelnen Sätze untereinander und ihre genaue Zuordnung zu den jeweiligen Teilen der Sonatensatzform. Einig ist man sich nur, über die Schwierigkeiten dieses Unterfangens zu lamentieren.
Die dabei vorgestellten Interpretationen kann man bestenfalls als abenteuerlich bezeichnen:

Es bedarf schon besonderer Begabung, den Beginn der Reprise (Takt 469), der beim ersten Durchblättern der Noten ins Auge fällt, an völlig falsche Stellen zu verlegen (Hamilton: Takt 531, Heinemann und Walker: Takt 533 – man beachte den subtilen Unterschied von zwei Takten, der sich dadurch erklärt, dass in keinem dieser Takte ein Thema, ein Motiv, geschweige denn ein wie immer gearteter neuer Abschnitt beginnt; nur das Erreichen der Grundtonart *h-moll* irgendwo in diesem Umfeld haben diese Wissenschaftler richtig erahnt).
Einzig der anonyme Autor des Wikipædiabeitrages weist den richtigen Weg.
Eine stimmige Deutung der formalen Struktur dieses Werkes lässt sich recht leicht finden, sobald man zwei Prämissen außer Acht lässt, Prämissen, die von den genannten Musikologen stillschweigend unterstellt worden waren, die durch nichts in dieser Welt gerechtfertigt werden können, und die ein Autor vom Anderen blindlings abgeschrieben hat. Diese falschen Prämissen sind:

- Die Sonatensatzform bestehe immer aus den vier Teilen ***Exposition***, ***Durchführung***, ***Reprise*** und ***Coda***: Es gibt jedoch beliebig viele Werke, in denen die ***Coda*** fehlt, und das ist hier der Fall.
- Die Lisztsche Sonate, deren Sätze ja ineinander übergehen, könne in vier Sätze unterteilt werden. Unterscheidbar aber sind nur drei Sätze, die hier **Kopfsatz**, **Mittelsatz** und **Finale** genannt werden sollen. Zwischen **Kopfsatz** und **Mittelsatz** hat Liszt ein *Recitativo* eingeschoben.

Es liegt folgende Struktur vor (zunächst sollen die Hauptabschnitte vorgestellt werden; auf die strukturformenden Elemente ***Einleitung*** [Takt 1 u.v.a.m.) und ***Rezitativ*** [Takt 301] wird später eingegangen):

1. ***Exposition*** (**Kopfsatz**):
   - Takt 8: *1. Thema* ***Allegro energico*** 4/4 *h-moll* ***f***.
   - Takt 14: *Seitenthema h-moll* 4/4 ***f marcato***. Dieses *Seitenthema*, zunächst nur als Weiterführung des *1. Themas* empfunden, wird sich im weiteren Verlauf der Sonate als äußerst fruchtbares thematisches Element erweisen: Insbesondere in seiner Vergrößerung ist es in fast allen Abschnitten anzutreffen.
   - Takt 105: *2. Thema* ***Grandioso*** 3/2 *D-dur* ***ff***.
2. ***Durchführung*** (**Mittelsatz**):
   - Takt 331: ***Andante sostenuto*** *2. Thema* (deutlich erkennbar erst ab Takt 363), 3/4 *Fis-Dur*;
   - Takt 347: ***Quasi Adagio*** 4/4 *Seitenthema* in Vergrößerung.

   Wer will, kann diesen Mittelsatz formal als wiederholtes Aufeinanderfolgen von Scherzo (3/4) und langsamem Satz (4/4) betrachten, wie es ähnlich schon vorher anzutreffen ist, z.B. in Beethovens **Serenade für Streichtrio** op. 8 – es wäre allerdings verwunderlich, wenn ein Liszt so etwas wie Beethovens Streichtrios gekannt hätte.
3. ***Reprise*** (**Finale**):
   - Takt 469: *1. Thema* ***Allegro energico*** 4/4, *b-moll* statt der zu erwartenden Grundtonart *h-moll* – trotz der unkonventionellen Tonart keine Scheinreprise, sondern, wie der weitere Verlauf des Werkes belegt, die echte Reprise: Danach folgt nämlich nichts, was als Reprise oder als Beginn eines neuen Satzes gedeutet werden kann.
     Das *1. Thema* und das unmittelbar folgende *Seitenthema* bilden hier gemeinsam das Subjekt eines dreistimmigen Fugato. Mir ist kein weiteres Beispiel in der Musikgeschichte bewusst, in dem das Hauptthema in der Reprise fugiert vorgestellt wird.
   - Takt 600: *2. Thema H*-dur 3/2 (***mf***; hier nicht als ***Grandioso*** bezeichnet): jetzt stimmt die Tonart wieder mit konventioneller Sonatensatzform überein.

   Das **Finale** enthält eine ausgedehnte Coda, die aber keinesfalls als eigenständiger Satz und niemals als ***Coda*** einer Sonatensatzform betrachtet werden darf.

Liszt hat uns das Erkennen der Form erleichtert, indem er strukturbildende Abschnitte eingefügte:

- Die Einleitung ***Lento assai*** (Takt 1) besteht aus abwärtsgerichteten Tonleitern auf dem Grundton *G*, zuerst in phrygischem Modus (Takt 1, mit kleiner Sekunde *As* auf dem Grundton; manchmal als „Zigeuner-Dur“ bezeichnet), dann in „Zigeuner-Moll“ (Takt 5, mit übermäßigen Sekunden auf 3. und 6. Stufe, von Liszt in seiner Schrift **Die Musik der Zigeuner in Ungarn,** beschrieben – dagegen hat sich ein Bela Bartók mit äußerster Vehemenz gewendet, nicht etwa, weil der Begriff *Zigeuner* heute politisch inkorrekt ist und durch *Szinti* und *Roma* ersetzt werden muss, sondern weil er derartige Musik nur der Volksmusik seiner Landsleute, nie aber irgendwelchen aus Mittelasien eingedrungenen Einwanderern, also den Zigeunern, zuordnen lassen wollte – da hätte sich sich Bartók mal über das Ursprungsland seiner Vorfahren, den Ungarn, kundig machen sollen).
- [Takt 1, 82, 281, 484 557 und 562] sowie Rezitativ [Takt 290])

Beide Werke enthalten gewichtige Fugati:
- Liszt verarbeitet das *Hauptthema*, das in der *Exposition* nicht fugiert gewesen war, in der *Reprise* als Fugato.
- Auch bei Alkan tritt das Fugato in der *Reprise* auf. Hier aber ersetzt es das *Seitenthema* der *Exposition* und stellt ein neues Thema (Choral) und eine neue Tonart (mixolydischer Modus) vor.

Beides stellt formal etwas völlig Anderes dar als die Fugati, die in vielen vorangegangenen Werken in der *Durchführung* auftraten. Diese Fugati können am Beginn der Durchführung stehen oder an ihrem Ende zur Reprise überleiten und nehmen das Hauptthema auf oder stellen ein neues Subjekt vor.[48]

Ganz selten trifft man auf Fugen und Fugati in Klaviersonaten nach Beethoven: Nach dem fugierten Finale seiner **Klaviersonate** op. 110 *As-dur* (1820/22), einer veritablen Fuge,und dem Fugato im Kopfsatz seiner **Klaviersonate** *c-moll* op. 111 (1821-22) finden sich als nächtes die oben genannten Werke von Alkan und Liszt. In diesem Zusammenhang sollte auch **Der 94. Psalm. Große Sonate für Orgel** *c-moll* (1857) von Julius Reubke (1834 – 1858) genannt werden. Reubke ist formal durch das oben skizzierte Konzept der Klaviersonate seines Lehrers Liszt beeinflusst, spricht aber unverkennbar eine eigene Tonsprache.

Und dann folgt Samuel Barber: **Sonata for Piano** (1949), mit einer vierstimmigen, manchmal auch sechsstimmigen Fuge im letzten Satz: ***Fuga, Allegro con spirito***.

Weitere Klaviersonaten mit Fugen finden meines Wissens den Weg in Konzertsäle und Aufnahmestudios nicht.

> Ganz allgemein machen sich Klaviersonaten im 19. Jahrhundert recht rar, ob mit oder ohne Fuge: Ich kenne keinen Komponisten nach Beethoven (32 Klaviersonaten) und Schubert (18 Sonaten), der mehr als vier Werke dieser Gattung geschrieben hätte.[49]
>
> Es findet eine Abkehr von der Form der Sonate statt, und zwar sowohl bezüglich der Sonate als mehrsätzige Großform als auch bezüglich des Kompositionsschemas Sonatensatzform. Robert Schumann schreibt über die Sonate: *„Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen.“* [50]

Zurück zu Alkan und Liszt: Liszt war 1846 als Kapellmeister nach Weimar berufen worden und besuchte danach Paris nur noch sporadisch. Daher steht völlig offen, ob er die Noten von Alkans Sonate (1848), die ja seinerzeit wohl kaum aufgeführt worden war und die erst ein knappes halbes Jahrhundert später verlegt werden sollte, überhaupt kannte, geschweige denn, ob er dieses Werk gehört oder selbst gespielt hatte. Die rhythmischen Ähnlichkeiten sind viel zu vage, um die Vermutung einer Anlehnung zu belegen.

Durchaus im Bereich des Möglichen aber liegt, dass sich beide Komponisten über formale Aspekte ihrer Kompositionen ausgetauscht haben – das wird u.a. durch das Auftreten gewichtiger Fugati in beiden Werken nahegelegt, völlig untypisch für die Zeit nach Beethoven und noch untypischer, dass sie in der Reprise statt in der Durchführung auftreten.

3. Satz: 40 Jahre, *Un heureux ménage*

Ein glücklicher Haushalt: Mit 40 Jahren, so träumt der 34-jährige Alkan, werde er ein erfülltes, wenn auch recht biederes Familienleben führen:

---

[48] Beispiele bei Beethoven: Finale der **Klaviersonate** *A-dur* op.101 (1816); Kopfsatz der **Klaviersonate** op.106 *B-dur* (**Hammerklaviersonate**; 1818); Kopfsatz der **Klaviersonate** *c-moll* op. 111 (1821-22). Offensichtlich hat Beethoven den Einsatz von Fugati in den Durchführungen seiner späten Klaviersonaten besonders geschätzt.

[49] Im 20. Jahrhundert finden sich dann wieder sonatenträchtigere Komponisten, wie dem Artikel **Klaviersonate** in der deutschen Wikipædia entnommen werden kann.

[50] A.a.O, Band 1, S. 395.

Abbildung 12, ***40 ans,*** Beginn: Der Vater genießt das Familienleben

Die kleinen Kinderchen (wie man den Noten entnehmen kann, sind es ihrer drei) werden ihm zwischen den Pianistenfingern herumwuseln – ihnen ist der Mittelteil dieses Satzes gewidmet (Takt 56):

Abbildung 13, ***40 ans,*** Takt **56**: Der Auftritt der lieben Kinderlein

Die Kinder verschwinden, noch einmal Momente des Glücks (Takt 105: variierte Wiederholung des Anfangs, ab Takt 119 als zweistimmiger Kanon dargestellt, was wohl auf die Existenz eines Ehegesponstes schließen lässt), und dann verlöschen Kerzen und Musik: Die Uhr schlägt 10.[51] Und das heißt: Es ist Zeit fürs Gebet!

[51] Der Tonhöhe nach (h^2) muss es sich um eine Taschenuhr mit Läutewerk handeln.

Abbildung 14, ***40 ans,*** Takt **159**: Das Gebet unseres frommen Familienvaters

Nach 12 Takten, das entspricht drei Phrasen im 2 * 3/2 Takt, werden die Kinderlein ins Gebet aufgenommen (unteres System in Abbildung 14). Schließlich verschlummert der fromme Vater *gentiment* in Schlaf:

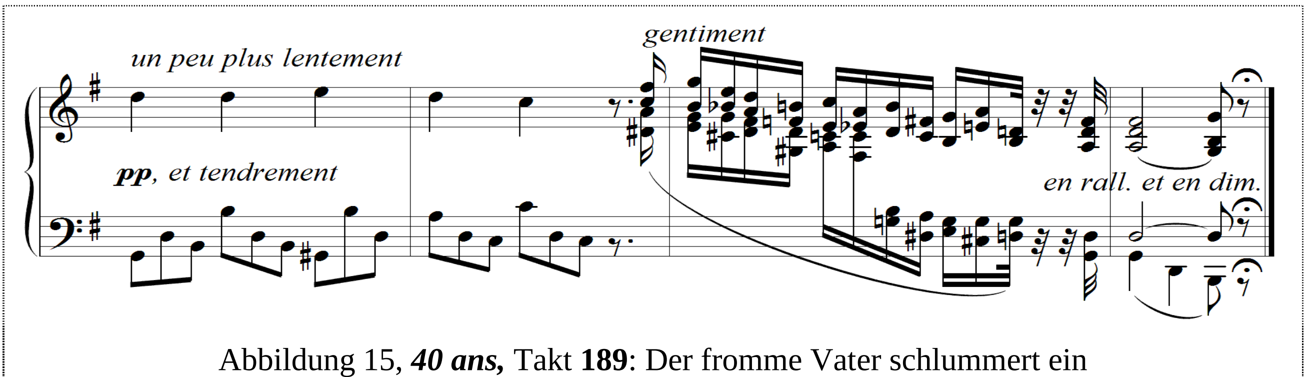


Abbildung 15, ***40 ans,*** Takt **189**: Der fromme Vater schlummert ein

Und all das: Nichts als Illusion! Schon kurz nach dieser Komposition, 1848, im Alter von 35 Jahren, wird Alkan endgültig zum Eigenbrötler mutieren, bis an seine Lebensende (1888), und eine Familie gegründet hat er nie.
Vater dagegen war er damals schon seit geraumer Zeit: Die Pariser Spatzen pfiffen's vom Dach, dass Élie-Miriam Delaborde (1839 – 1911) sein unehelicher Sohn sei. Delaborde war der Mädchenname der Mutter von George Sand, und so sollte die Affaire soweit vertuscht werden, dass der Name der Mutter unbekannt blieb, die wohl eher nicht George Sand hieß.
Aus Élie-Miriam,[52] der seinen ersten Klavierunterricht bei Alkan genossen hatte, wurde ein gestandener Pianist. 1873 übernahm er eine Professur für Klavier am *Conservatoire de Paris* – eine Stelle, die seinem Vater vorenthalten geblieben war.[53]

4. Satz: 50 Jahre, *Prométhée enchaîné*

Der gefesselte Prometheus: Dieser Titanenspross hatte das Massaker an den Titanen (s.o.:***„Vier Weltalter"*** auf Seite V) überlebt, weil er rechtzeitig die Partei gewechselt und maßgeblich zum Sieg des künftigen Göttervaters Zeus beigetragen hatte. Das aber – sowohl den Sieg des Zeus als auch sein eigenes Überleben – sollte er bald bitterlich bereuen:
Prometheus hatte sich einst darum gekümmert, dass die Menschen die Wechel derWeltalter überstanden und sie auch noch im Gebrauch des Feuers unterwiesen. Das aber war dem Zeus zutiefst zuwider, der von Menschen rein gar nichts hielt – außer wenn es um Geschlechtsverkehr ging. Er sorgte dafür, dass es dem Prometheus fürderhin ausgesprochen schlecht gehen sollte: Der nämlich wurde an den Kaukasus gekettet, und täglich kam der Adler vorbei, sich an seiner Leber zu atzen.

---

[52] Élie (אליה = Elias, Prophet); Mirjam (מרים, so hieß schon eine Schwester des Moses = Maria). Stärker können hebräische Wurzeln nicht betont werden!

[53] Anekdotisches: Delaborde war gleichermaßen *a sportsman* und *un homme à femmes*: George Bizet (1838 – 1875) zog sich bei einem Wettschwimmen mit ihm eine Erkältung zu, die letztlich letal ausging, und die tröstliche Witwe war daraufhin eine Zeitlang mit Delaborde verbandelt – geheiratet hat er dann aber doch eine Andere.
Außerdem pflegte Delaborde eine Zuneigung zu Tieren: Das *Time Magazine* kolportiert (4.2.1966, einer der frühesten Artikel, der zur Alkan-Renaissance beigetragen hat), dass er (Delaborde) seinen Haushalt mit 2 Affen und 121 Papageien geteilt hatte – was, wenn wahr, wohl vererbt war: Vater Alkan hatte ja schon eine **Marcia funebre sulla morte d'un Papagallo**, einen *Trauermarsch über den Tod eines Papageien* komponiert (s.o.).

Das wird in der Tragödie **Der gefesselte Prometheus**, ***Προμηθεύς Δεσμώτης***, geschildert, die in der Antike dem Aischylos (525/24 – 456/55 vuZ.[54]) zugeschrieben wurde; diese Autorschaft wird in der Neuzeit in Zweifel gezogen. Das dem 4. Satz der Alkan-Sonate vorangestellte französische Motto ist keine Übersetzung des griechischen Originals, sondern bestenfalls freie Nachdichtung, in der des Prometheus Klagen über seine Qualen titanenhaft übersteigert werden. Hier meine Übertragung des französischen Textes:[55]

> Nein, nicht könntest du meine Qual ertragen!
> Wenn wenigstens das Schicksal mir gestattete zu sterben!
> Sterben …… das wäre die Befreiung von meiner Folter![56]
> Kein Ende finden wird meine Pein,
> ehe Jupiter seine Macht verliert.
> Ich werde leben, was immer er unternehmen wird ……
> Bedenke, ob ich verdiene, was ich erleide!

Das programmatische Konzept ist nicht so klar erkennbar wie in den vorhergehenden Sätzen: Ein Zusammenhang zwischen dem Gott Prometheus und einem 50-jährigen Mannkannkaumkonstruiert werden.
Soll das 128-tel Tremolo am Beginn dieses Satzes die zitternden Knie des Prometheus darstellen, die nächste Adlerattacke erwartend, oder soll es die Taperigkeit eines Greises, 50 Jahre alt, beschreiben?

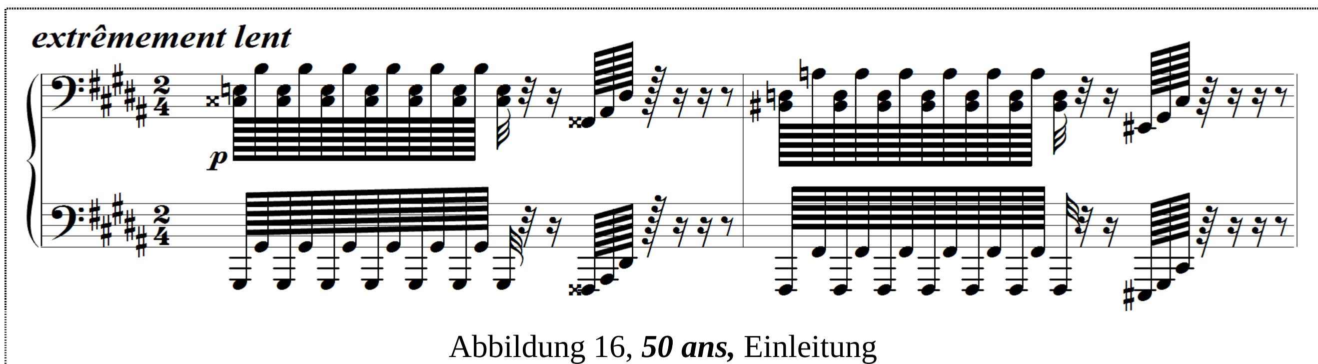


Abbildung 16, ***50 ans,*** Einleitung

Den Querstand *cisis-e* gemäß konventioneller Harmonielehre zu deuten ist Alkan wohl kaum in den Sinn gekommen.

---

[54] vuZ. = *Vor unserer Zeitrechnung* – das hat einerseits einen Beigeschmack nach DDR-Deutsch. Andererseits: Ich weigere mich, den Ausdruck „*vor Christo*“ zu benutzen: Dadurch würde erstens das Christentum auch für Angehörige anderer Religionen zum Maßstab der Zeit erhoben, und zweitens ist der Begriff sachlich absurd falsch: Jesus aus Nazareth, genannt *Christus*, wurde nämlich spätestens im Jahr 4 „*vor Christo*“ geboren.

[55] Prometheus richtet sein Weh an Io, ein weiteres Opfer des Zeus: Sie war einst von diesem Göttervater vergewaltigt und dann in eine Kuh verwandelt worden – angeblich, um sie vor der Eifersucht von Göttervatersgattin Hera zu schützen. Hera aber, nicht faul, probte etliche Gemeinheiten an Io aus (da gäbe es z.B. die Geschichte vom Argus zu berichten) und jagte schließlich die arme Kuh mit Hilfe einer bissigen Bremse quer durch Europa und dann den Kaukasus hinauf, wo sie auf einen Leidensgenossen traf, besagten Prometheus.
Io landete schließlich in Ägypten, und dort wurde sie – das bildeten sich die alten Griechen jedenfalls ein –, als Göttin Isis verehrt. Als Beweis galt: Isis trug ja, so die ägyptischen Darstellungen, genau wie Io Kuhhörner auf dem Kopf.
Bezüglich Prometheus wird Zeus am Ende der Verlierer sein: Es wird ein strahlender Heros namens Herakles auftreten, der den Prometheus befreien wird.

[56] Pech für Prometheus: Plötzlich ist er unsterblich, ganz anders als seine Sippschaft, die Titanen, die ja von Zeus gemetzelt worden waren.

Als Greis hat der damals 34-jährige Alkan wohl jeden 50-jährigen betrachtet, ungeachtet der Tatsache, dass der Widmungsträger, Vater Alkan Morhange, damals schon 62 Jahre zählte und dass Alkan, der Komponist, immerhin das stattliche Alter von 75 Jahren erreichen sollte.
Es folgt das siebentaktige Hauptthema, das an die Umkehrung des Gebets des 40-jährigen erinnert:

p, et aussi soutenu que possible.

Abbildung 17, ***50 ans,*** Takt **9**:Hauptthema, wieder ein Gebet

Und jetzt kommt der Trauermarsch (*marche funèbre*):

Abbildung 18, ***50 ans,*** Takt **16**: Trauermarsch

So etwas war damals Modeerscheinung, maßgeblich geprägt durch Chopins **Sonate***b-moll*op. 35 (1839, genannt „*Sonate avecune marche funèbre*“). Schon Beethoven hatte in seiner *Eroica* (**Symphonie** Nr. 3 *Es-dur* op. 55; 1806)den Zusammenhang zwischen Heldentum und Heldentod durch einen Trauermarsch dargestellt.Allerdings hatte der anvisierte Held, ein gewisserNapoléon Bonaparte,sich Beethovens Ansicht nach wegen seinerKaiserkrönungalseines Helden unwürdig erwiesen.
Nur: In der Geschichte des Prometheus hat ein Trauermarsch gar nichts zu suchen, Prometheus taugt nicht zum Helden.Ein Lamento wäre eher angebracht.
Und:Einen 50-jährigen durch einem Trauermarsch zu charakterisieren kann nur als makaber bezeichnet werden.
Immerhin kommen danach versöhnliche,wenn auch trauernde Töne:

les 2 pédales

Abbildung 19, ***50 ans,*** Takt **21**

Darauf wird ein ähnliches Motiv mit einem 128-tel Tremolo (sieheEinleitung:) unterlegt:

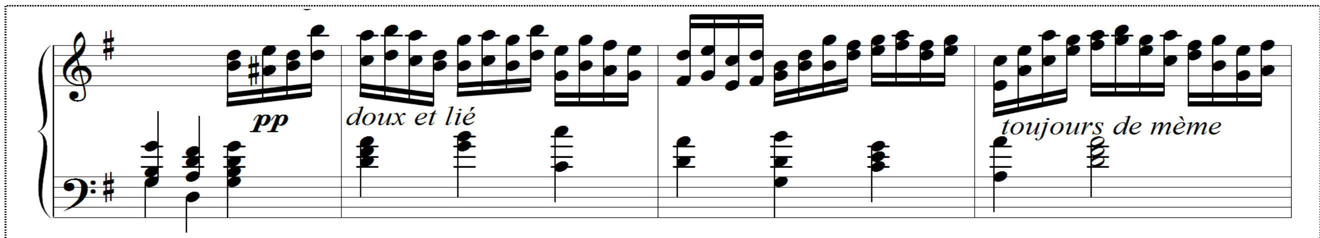


Abbildung 14

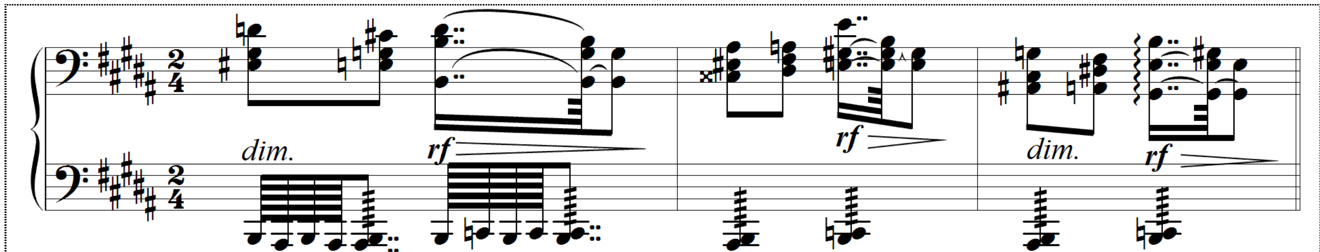


Abbildung 20, ***50 ans,*** Takt **29**:

All das (außer der Einleitung) wird variiert wiederholt, danach ein drittes Mal das Hauptthema, das bei jedem Auftreten um einen Halbton nach unten transponiert (*gis-moll*, *G-dur*, *fis-moll*) erscheint. Am Schluss eine gigantische *gis-moll*-Tonleiter, die sich über zwei Oktaven und 6 Takte (extrem langsame Takte!) erstreckt und vom ***p*** zum ***ff*** reicht, dazu einOrgelton auf der Tonika *gis*. Dann die konventionelle Kadenzformel: Subdominante (***ff***), Dominante (***ff***), Tonika (***pp***).

Pianistische Gemeinheiten

Es gehört unabdingbar zu den Gepflogenheiten von Virtuosen, dass sie ihre Werke, sobald sie im Druck erscheinen sollen, noch weitaus schwieriger erscheinen lassen als sie tatsächlich schon sind. Ein Gewährsmann ist Ludwig van Beethoven, der beispielsweise die Einleitung zum Finale seiner **Hammerklaviersonate** op. 106 in einer Weise notiert, die Taktmaß und Tonart absichtlich verschleiert, ja, perfiderweise führen seine Spielanweisungen (in schlechtem Italienisch) in die Irre.
Ähnliches findet sich in Alkans Sonate:

- Zunächst einmal die Vorzeichensetzung, besonders im Fugato des 2. Satzes mit *Eis*-mixolydisch (s. Abbildung 8 auf S. X und Abbildung 21). Selbstverständlich kann man eine solche Stelle nicht vom Blatt spielen, hier aber wird vor dem Auswendiglernen eine gar nicht zu unterschätzende Rechnerei verlangt, um die vielen Doppelvorzeichen zu entschlüsseln.
- Gerade Achtel gegen Triolenachtel in einer Hand zu spielen gehört nicht zu des Pianisten Alltagsaufgaben:

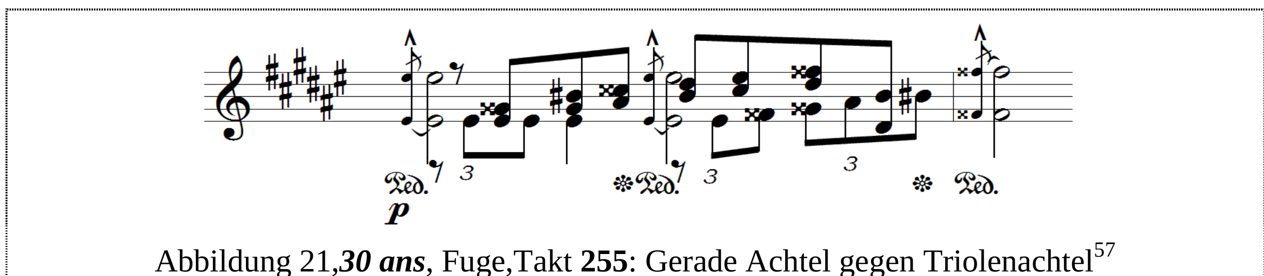


Abbildung 21,***30 ans***, Fuge,Takt **255**: Gerade Achtel gegen Triolenachtel[57]

[57] Das alles ist mit der rechten Hand zu spielen. Die linke Hand hat sich gleichzeitig um vier weitere Stimmen zu kümmern.

In der vereinfachten Version („*Facilité*“, Abbildung 8 auf S. X) hat Alkan diese akrobatische Übung konsequent vermieden, auch wenn das zu Lasten der kontrapunktischen Folgerichtigkeit geht. Spielbar wird das Fugato dadurch immer noch nicht.[58]

- Ganztonleitern liegen dem Pianisten nicht besonders gut in der Hand, vor allem, weil sie nicht allzu häufig vorkommen. Schlimm aber wird’s, wenn gleichzeitig die kleine Sext anzuschlagenist und dannauch noch die linke Hand mit einer Ganztonleiter dazwischenwuselt, gegenüber der rechten Hand um eine kleine Terzversetzt, aber mit großen Terzen versehen:

Abbildung 22, ***30 ans,*** Takt **187**: Ganztonleiter mit Oktave und Sexte in der rechten Hand, dazu in der linken Hand eine um eine Quarte versetzte Ganztonleiter mit Terzen

Zwei Takte zuvor warenähnliche Ganztonleitern (sie stellenMargarethens arme Seele dar, die ihrem Körper entfleucht) noch ohne Terzen und Sexten ausgekommen, also viel leichter zu spielen,und bei dem anzulegenden Tempo ist der Unterschied kaum wahrnehmbar.

- Jeder gescheite Pianist wird bei folgender Stelle die Oktavverdoppelungen in der linken Hand weglassen, sie führen zu schnellem Wiederanschlagen der Töne der rechten Hand:

rapidement

Abbildung 23, ***20 ans,*** Takt **501**: Unspielbare Tonrepetitionen[59]

Man bedenke, dass hier ein Tempo von etwa M.M.[60] = 400angesagt ist, alsomehr als 10 Achtel pro Sekunde.[61] Weder die Finger eines Pianisten noch die Mechanik eines Klaviers lassen Tonrepetitionen in einer solchen Geschwindigkeit zu.

- Alkan liebt große Sprünge:

---

[58] Raymond Lewenthaldagegenbehauptet: „All I can tell you is that the passage [the fugato] is playable” (op. cit. S. XX: „Ich kann Ihnen nur mitteilen, dass diese Passage spielbar ist“). Der Leser mache sich bitte selbst ein Bild: Abbildung 8 auf S. IX.

[59] Im Druck ist diese Stelle natürlich in 2 Systemen notiert, und da sieht sie auf den ersten Blick gar nicht so sehr gefährlich aus.

[60] M.M.: Mälzels Metronom = Schläge pro Minute, hier bezogen auf Viertelnoten.

[61] Das liegt nicht mehr sehr weit vom absoluten Tempolimit des menschlichen Gehörs entfernt: Doppelt so schnell gespielt, könnten die Achtel nicht mehr als separate Töne wahrgenommen werden, sondern nur noch als kontinuierlicher tiefer Ton mit einer Frequenz von 20 Hz.

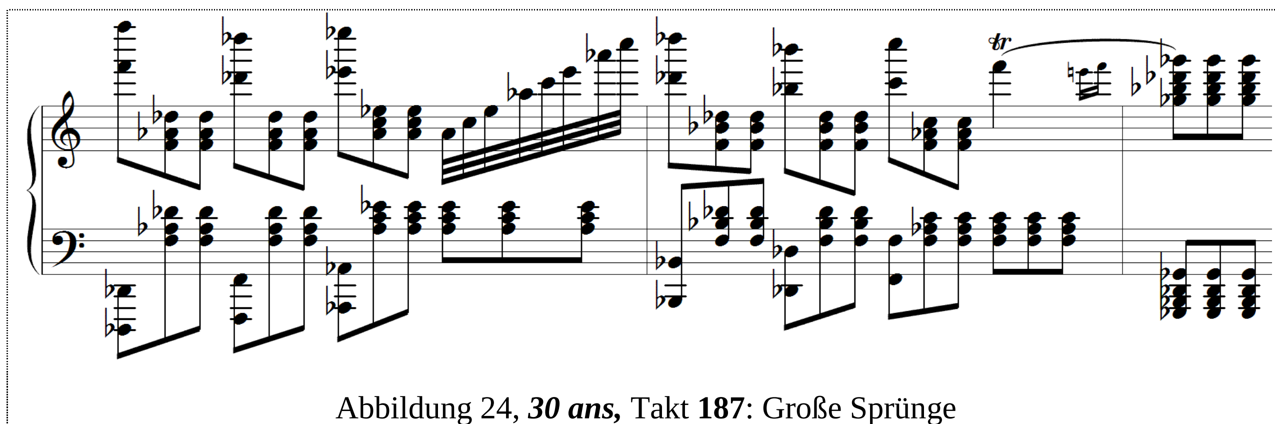


Abbildung 24, ***30 ans,*** Takt **187**: Große Sprünge

Legen wir ein angemessenes Tempo von MM = 140 zu Grunde und nehmen wir an,dieses Tempo könne exakt, ohne technisch bedingte Verzögerungen, durchgehalten werden (eine Fiktion), so gilt rein rechnerisch: DenPianistenhändenwird eine Geschwindigkeit von40 km/h abverlangt, und das aus dem Stand. Ein Zusammenstoß beider Hände – sie bewegen sich in entgegengesetzen Richtungen –würde zu ernsthaften Verletzungen führen.Die erforderliche Beschleunigung ist größerals diejenige, die Astronauten beim Start ihrer Rakete erfahren.

Glossar

Dieses Glossar erscheint hier, weil Alkan mancherlei Bezeichnung benutzt, die auch dem des Schulfranzösischen Mächtigen nicht eben geläufig ist.
Italienische Vortragsbezeichnungen werden von französischen Komponisten meist durch französische Ausdrücke ersetzt. Wehe aber, wenn Franzosen italienische Bezeichnungen in Originalsprache benutzen: Franzosen und Italiener haben zur jeweils anderen Sprache ein äußerst distanziertes, auf gepflegtem Unverständnis beruhendes Verhältnis (s.u.: ***rf***).

âge	Lebensalter, Weltalter
amoureusement	das kennt Jeder!
an	Jahr
animé	lebhaft
augmenter	vergrößern – bezieht sich das nun auf die Lautstärke oder das Tempo?
aussitenuque possible	so gehalten wie möglich
avecbonheur	glücklich
bienchanté	gut sanglich vorzutragen
bonheur	Glück, Fröhlichkeit
bravement	hier: wacker
candeur	Arglosigkeit, Unschuld
chanté	gesungen
confiance	Vertrauen
davantage	mehr
décidément	entschieden
déchirant	qualvoll
délice	Entzückung

doux	süß; hier: sanft
désespair	Verzweiflung
droite	rechts
dur	hart
en augmentant	vergrößernd
enchaîné	gefesselt, angekettet
encore	abermals
en dim.	diminuendo
en élargissant	verbreiternd
enfants	Kinder
en mesure	im Taktmaß
en mourant	sterbend, *perdendosi*
en rall.	*rallentando*
en retenant	Tempo zügelnd oder Tempo beibehaltend[62]

[62] Beide Bedeutungen, obwohl gegensätzlich, sind möglich – sage noch einer, Französisch sei eine konzise Sprache! Die wahrscheinlichere Übersetzung hier ist *ritardando*, also zügelnd.

en s’animant	sich belebend
en s’animanttoujoursdavantage	sich immer mehr belebend
en se perdant	*mancando*, verlöschend
en s’éteignant	verlöschend (Kerze oder Musik oder beides?)
extrêmementlent	äußerst langsam
facilité	Behaglichkeit; hier: Vereinfachung
gaiement	fröhlich
gauche	links
gentiment	nett
graduellement	allmählich
10 heures	10 Uhr
heureux	glücklich
impitoyable	erbarmungslos
jusqu’ à la fin	bis zum Ende
jusqu’ au ff	bis zum ***ff***
lié	gebunden
maindroite	rechte Hand
maingauche	linke Hand
marche funèbre	Trauermarsch
ménage	Haushalt
mesure	Takt
misanthrope	menschenfeindlich
misogyne	frauenfeindlich
mourant	sterbend, *perdendosi*
palpitant	zitternd
partiessupérieures	Oberstimmen[63]
passionnément	leidenschaftlich
peu	wenig
peu à peu	nach und nach
plus en plus	mehr und mehr
plus expressif	ausdrucksstärker
prière	Gebet
quiétude	Ruhe
râleureusement	nörglerisch
rapidement	rasch
rf (it.: *rinforzando*)	eigentlich: wiedererstarkend, aber fälschlicherweise statt ***sf***benutzt[64]

ridendo (it.)	lachend
sec	trocken
soutenu	gehaltenes Tempo oder Tempo beibehaltend[65]
sourd	taub
suppliant	flehend
tendresse	Zärtlichkeit
tenu	gehalten
timidement	schüchtern
toujours	immer
toujours de même	immer gleich
très	sehr
victorieusement	siegreich
vite	schnell

[63] Gemeint sind hier die Oberstimmen von jeweils rechter und linker Hand.

[64] Alkan und andere französische Komponisten benutzen die Bezeichnung ***rf*** gerne, wenn auch fälschlicherweise, an Stelle von ***sf***. It. ***sf*** = *sforzato*, das sich von einem hypothetischen spätlateinischen **exfortatus* ableiten lässt, bedeutet (über)angestrengt – also etwas völlig anderes als ***rf****rinforzando(*reinfortandus*) = wiedererstarkend.

[65] s. Fußnote [62] oben.

Kritischer Bericht

Die hier vorgestellte Neuausgabe der alkanschen Klaviersonate basiert auf einem Druck bei ÉditionBillaudot et Cie, Paris o.J., Nr. 4778. Der Verlag wurde 1898 gegründet, 10 Jahre nach dem Tode des Komponisten. Herausgeber waren Élie-Miriam Delaborde, der mutmaßliche Sohn (s.o.)und Isidore Philipp (1863 – 1958). Ein Faksimile dieses Druckes ist im ***International Music Score Library Project*** (IMSLP) im WWW zu finden.
Die Billaudotausgabe ist recht zuverlässig (mit französischer Orthographie allerdings stand der Setzer auf Kriegsfuß!), so dass auch ohne Kenntnis eines Manuskriptes – es wäre ein Wunder, wenn es noch existierte – kaum Zweifelsfälle im Notentext auftreten, die nicht eindeutig geklärt werden können.

Takt	Satz
	1*: 20 ans*
61	Natürlich gilt *ais*^{2} statt notiertem *a*^{2} wie im vorhergehenden und darauffolgenden Takt.
184	Der Querstand *A d fisais d*^{1} *g*^{1},so dieBillaudot-Ausgabe, wird nicht als Druckfehler gewertet, sondern ist Alkan als durchaus so gewollt zuzutrauen. Disharmonien wie *A ais* (vergrößerteOkaven) können als typisch für Alkans Harmonieverständnis gelten, der sich über alle harmonischen Konventionen seiner Zeitgenossen lässig hinwegsetzte und von riemannscher Harmonielehre (1893/1903) noch nichts gehört haben konnte.
194	Gleiches gilt für den Querstand *eis*^{1}*gis2e*^{2} (verminderte Oktave in der rechten Hand).
255	Die Vortragsbezeichnung *doux*, also *sanft*, verträgt sich nicht mit der Tatsache, dass diese Stelle im ***ff*** steht, was 2 Takte zuvor noch durch die *französische* Dynamikbezeichnung „*Fort*“, zusätzlich zum *italienischen**ff***, bekräftigt worden war. Am Ende von Takt 254 gibt es zwar ein winziges *Decrescendo*, das eigentliche *Decrescendo* (*„peu à peu“*) beginnt aber erst 4 Takte später. Auf jeden Fall gilt hier ***ff***.
431	Hier ist ein *a*^{1}eingefügt, wie im nächsten Takt.Bei Billaudot steht hierverdoppeltes*fis*^{1}.
486	Fehlender Bassschlüssel eingefügt.
501ff	12 Takte lang ununterbrochen gebrochener *H-dur*-Akkord. Dabei irritiert das mehrmals auftretende *ais* in der rechten Hand, während die linke Hand, zeitlich versetzt, an den entsprechenden Stellen immer *h* spielt. Nur: der Unterschied zwischen *h* (das wäre die Tonika *H-dur*) und *ais* (das gehörte zu einer extrem kurzlebigen Dominante *Fis-dur*) kann bei dem geforderten Tempo von keinem Hörer erkannt werden.
524f	In einer früheren Version sind mir hier gleich zwei Fehler unterlaufen: Der Pausentakt 524 fehlte, und die linke Hand in 525 war eine Oktave zu hoch notiert. Ich bitte um Entschuldigung!
	2:*30 ans*
80	Hier gefällt mir persönlich*ais*^{1}weitaus besser als das notierte *a*^{1}.
137	Die Anweisung „en augmentant“ widerspricht den Decrescendogabeln. Es soll wohl jede Sextolenfigur lauter als die vorherhehende gespielt werden, aber in sich ein Decrescendo aufweisen.
179	Der Querstand *b*^{2} *d*^{3}*f*^{3} *des*^{4},so dieBillaudot-Ausgabe, wird nicht als Vorzeichensetzungsfehler gewertet, sondern ist Alkan durchaus zuzutrauen (s.o.: 20 ans, Takt 179)..
223	Übermäßige Primen wie *h*^{4}*his*^{4}sind Alkans Spezialität.
256	Das *cisis*^{1} ist natürlich mit der rechten Hand zu spielen.
	3*: 40 ans*
31	Im letzten Viertel der rechten Hand *fis*^{2} statt *f*^{2}.

56	Natürlich heißt es *enfants* (Kinder) statt *enfans*. Der Notenstecher stand mit französischer Orthographie offensichtlich auf Kriegsfuß.
74	Der Querstand *D – eis1 – e2* erscheint, bei aller Verwunderung über Alkans Harmonien, doch etwas zu gewagt: man sollte ernsthaft *D – eis1 – eis2* in Betracht ziehen.
79/81	Das *fis*^{1} der Dezime ist jeweils mit der linken Hand zu spielen.
133	„Wohl gesungen in den beiden Oberstimmen“ bezieht sich auf die jeweilige Oberstimme von linker und rechter Hand.
192	Hier gehört nun wirklich die Dominante hin, also *D-dur*mit *d*^{1}statt bei Billaudotnotiertem *Fis-Dur* mit *cis*^{1}.
4:50 ans	
Motto	Prometheeenchaine: wieder falsche Orthographie: Im Original steht enchaíne(statt richtigenchaîné), also gleich 2 Orthographiefehler in einem Wort. Die von Alkan so akribisch angebene Versnummerierungist um vier Verse verschoben.
3	Wieder ein Beleg für Alkans Vorliebe für übermäßige Primen.
15	*e* statt *eis*, Auflösungszeichen vergessen.
52	Offensichtlich muss es *eis* statt *dis* heißen: Es handelt sich hier um Sextparallelen.

Index und Bibliographie

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

P

R

S

T

W

Z

Π

א

מ

שׁ